



OPÉRA DE LILLE

LE VAISSEAU FANTÔME

27 MARS-13 AVRIL

DE RICHARD WAGNER
DIRECTION MUSICALE EIVIND GULLBERG JENSEN
MISE EN SCÈNE ÀLEX OLLÉ / LA FURA DEL BAUS
ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

Lu 27, je 30 mars, Ma 4, Ve 7, Lu 10 et Je 13 avril à 20h
Sam 1^{er} avril à 18h

SAISON 16.17,
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

Service des relations avec les publics
**Claire Cantuel / Agathe Givry / Camille Prost
et Adrien Buléon**
03 62 72 19 13
groupes @opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille.
Janvier 2017.

p. 3
Préparer votre venue

p. 4
Résumé

p. 5
Synopsis

p. 6
Les personnages du *Vaisseau fantôme*

p. 8
Quelques pistes pour mieux comprendre les personnages
wagnériens

p.9
Le décor

p. 10
La révolution wagnérienne : de l'opéra au drame lyrique

p. 11
Wagner philosophe ?

p. 14
Le guide d'écoute

p. 26
Richard Wagner

p. 28
L'opéra au XIX^{ème} siècle : panorama et synthèse

p. 32
Le Vaisseau fantôme à l'Opéra de Lille

p. 33
Note sur la mise en scène

p. 35
Repères biographiques

p. 36
Éléments bibliographiques et autres ressources

p. 37
La voix à l'opéra

p. 38
L'Opéra de Lille

p. 41
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4, 5 et 6),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 14).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Enfin, pour guider les premières venues à l'Opéra, un document est disponible sur notre site internet : <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera>

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise et les portes sont fermées dès le début du spectacle, il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive. Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

Durée totale du spectacle : 2h15 sans entracte

Richard Wagner ne souhaitait pas d'entracte pour ses opéras. Selon lui, toute coupure du spectacle nuisait à l'efficacité dramatique et à l'émotion. *Le Vaisseau fantôme* se joue donc sans pause !

••• Résumé

Le Vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer) est un opéra composé par Richard Wagner (1813-1883) et créé à Dresde le 2 janvier 1843. Le livret est du compositeur.

La version présentée cette saison est une production de l'Opéra de Lyon, créée le 11 octobre 2014, en coproduction avec l'Opéra de Bergen en Norvège, l'Opera Australia et l'Opéra de Lille. *Le Vaisseau fantôme* est ici mis en scène par le collectif artistique de La Fura dels Baus. L'orchestre national de Lille joue sous la direction du chef d'orchestre d'Eivind Gullberg Jensen.

Introduction

Il aura beau hurler, supplier, amasser les trésors, narguer les pirates ou fracasser son bateau contre les rochers, jamais le Hollandais ne trouvera le repos éternel. Condamné à errer sur les mers infinies, le navigateur qui a osé défier Dieu ne pourra espérer son salut que grâce à l'amour d'une femme. Tous les sept ans, il pourra toucher terre pour chercher celle dont la fidélité mettra fin à sa malédiction... Wagner, qui n'a alors que 30 ans, signe ici son premier chef-d'œuvre. Composant le livret et la partition, il intègre encore airs et récitatifs mais pose la première pierre de ce qui deviendra son « drame musical », une œuvre totale où musique et récit unissent leurs forces colossales, où l'orchestre, opulent et tumultueux, s'affirme comme un personnage à part entière. Pour déchaîner les tempêtes de cet opéra passionné, **La Fura dels Baus** a conçu une scénographie monumentale et spectaculaire. Trouvant leurs racines dans un théâtre de rue libre et volontiers provocateur, les Catalans ont aussi voulu replacer ici le mythe dans une perspective contemporaine. Pour le metteur en scène **Alex Ollé**, membre du collectif La Fura dels Baus, "L'amour, la mort, l'éternité, la malédiction, la pureté, la passion, la terreur sont des concepts et des émotions dont la texture a changé. Il faut alors les soupeser à nouveau, les rendre réels, possibles."

Les personnages et leurs voix

Le Hollandais	interprété par	Simon Neal , baryton
Daland	interprété par	Patrick Bolleire , basse
Senta	interprétée par	Elisabet Strid , soprano
Erik	interprété par	David Butt Philip , ténor
Mary	interprétée par	Deborah Humble , mezzo-soprano
Le pilote du navire	interprété par	Yu Shao , ténor

Le metteur en scène a décidé de faire également appel à des figurants, qui seront sur scène, avec les chanteurs.

Les instruments de l'orchestre

En fosse : 3 flûtes (dont piccolo), 2 hautbois, 2 cors hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 ophicléide, Timbales, cordes (12 violons 1, 10 violons 2, 8 altos, 6 violoncelles et 4 contrebasses).

Sur scène : 1 piccolo, 6 cors, Tam-Tam, machine à vent.



Un ophicléide

••• Synopsis

Acte 1



L'action se déroule sur la côte norvégienne. La tempête fait rage à tel point que le bateau du capitaine norvégien Daland doit faire une escale forcée. Chargé de faire le guet, le pilote chante pour se donner du cœur à l'ouvrage mais s'endort et ne se rend pas compte qu'un autre navire, d'allure fantomatique, aborde à son tour. C'est celui du « Hollandais volant », un navigateur qui, après avoir osé défier Dieu, est désormais condamné à errer sans fin sur les mers. Tous les sept ans, il est autorisé à toucher terre afin de chercher son salut, et c'est justement aujourd'hui que le délai expire à nouveau. Seule la fidélité sans réserve d'une femme peut lui apporter la délivrance attendue. Il ne l'a encore pas trouvée. Pâle et

émacié, le Hollandais s'avance et énonce la malédiction qui est à l'origine de sa souffrance et de son errance éternelles. Intrigué, Daland interroge le mystérieux marin, mais il est surtout fasciné par tous les trésors qu'il transporte. Apprenant que le Norvégien a une fille, le Hollandais lui promet qu'il lui cèdera tout son or s'il peut l'épouser. Le mariage est vite conclu et, la tempête s'étant calmée, on met les voiles.

Acte 2

Au même moment, dans la maison de Daland, des jeunes filles sont en train de filer la laine. Parmi elles se trouvent Senta, la fille de Daland, et sa gouvernante Mary. La jeune fille semble avoir l'esprit égaré. Son imagination d'adolescente est sensible aux légendes que lui a racontées sa duègne et elle ne peut détacher son regard du portrait de ce fameux « Hollandais volant » dont elle peut réciter par cœur la malédiction. Le jeune chasseur Erik, fiancé de Senta, s'inquiète de l'aggravation de l'isolement psychique de la jeune fille et tente de la mettre en garde en lui racontant un rêve qui, il l'espère, ne sera pas prémonitoire. En vain : rien ne peut ramener Senta à la raison. Mais voici qu'on annonce le retour de Daland, accompagné d'un étranger. Senta reconnaît aussitôt l'homme du portrait et l'identifie comme le Hollandais de la légende. Daland quitte la pièce afin de les laisser faire connaissance, et ils ne tardent pas à se déclarer leur amour, Senta jurant fidélité éternelle à l'homme mystérieux.

Acte 3

Les marins norvégiens font la fête. Invité à se joindre à eux, l'équipage fantôme effraye tout le monde par ses rires sataniques qui déclenchent une véritable tempête surnaturelle. Erik poursuit à nouveau Senta et lui reproche amèrement de ne pas respecter ses promesses. Surprenant leur conversation, le Hollandais se croit trahi : une nouvelle fois, une femme n'a pas tenu sa parole, et il se résigne à l'idée qu'il peut renoncer à sa rédemption. Il fait hisser les voiles et s'éloigne rapidement mais Senta, tout à sa vocation de sacrifice, se jette dans la mer en clamant sa fidélité jusque dans la mort. Le Vaisseau fantôme coule et l'on aperçoit à l'horizon, transfigurés, Senta et le Hollandais enlacés pour l'éternité.

• • • Les personnages du *Vaisseau fantôme*

Le Hollandais (baryton héroïque)

Le personnage est inspiré de la légende du Hollandais volant, le juif errant des océans. Pris dans une tempête d'une grande violence, alors qu'il voulait franchir le cap de Bonne-Espérance, il aurait conjuré le ciel d'y parvenir même s'il fallait pour cela naviguer éternellement. Le diable exauce alors son vœu et le condamne à errer sur les mers. Tous les sept ans se renouvelle la chance de rompre la malédiction, à la condition d'épouser une femme qui lui soit fidèle jusqu'à la mort.

Cette légende confère au personnage un caractère mystérieux et inquiétant. Est-ce une incarnation du diable ou au contraire une victime cherchant l'aide divine ? En tous cas, il apparaît dans le premier acte comme un être torturé et profondément découragé dans sa quête de vérité, ce que révèle la tempête qui lui est constamment associée. Impuissant et en colère face à son destin, il pense que le salut ne viendra que de la mort.

La fin du deuxième acte laisse apparaître une once d'espoir, notamment à travers son rêve : il existe bien une femme capable de l'aimer malgré la malédiction et cette rencontre est probablement son ultime chance...

L'acte III laisse place aux questionnements : le doute du Hollandais était-il plus fort que la confiance qu'il n'a pas réussi à accorder et s'enfonçait-il dans les ténèbres comme il le redoutait ? Ou bien doit-on considérer que la fin est heureuse puisque le couple peut exister dans un idéal, par-delà la mort ?

La tessiture de baryton-basse convient parfaitement à ce personnage mystérieux et charismatique. Le héros est généralement ténor à l'opéra mais l'on comprend vite pourquoi Wagner a choisi une tessiture plus grave. Le Hollandais est un personnage ambigu.

Voir le guide d'écoute pour l'analyse détaillée de ses airs. (III/n°1)

Senta (soprano dramatique)

Ce personnage est le pendant féminin du Hollandais. Ses entrées sont soigneusement préparées.

Bien qu'absente du premier acte, son thème apparaît dès l'ouverture et l'on sent sa présence à chaque instant, notamment dans le motif du salut qui lui est attaché, tout comme le Hollandais, qui, absent d'une grande partie de l'acte II, affirme pourtant sa présence dans le portrait dont ne se sépare pas Senta.

Le lien se tisse donc entre les deux personnages avant même leur rencontre. Senta est aussi sous doute le personnage le plus relié aux autres : au Hollandais bien sûr, à son père, à son amoureux transi, à sa gouvernante Mary et aux autres filles qui se moquent d'elle.

Elle incarne l'idée de rédemption et est attirée par la souffrance : "*cette souffrance inouïe m'appelle*"; "*les douleurs qui me brûlent le cœur, ce désir, quel nom leur donner ? Ce que tu cherches avidement : le salut*". Son destin est par conséquent tracé : le portrait qui la fascine depuis toujours, la rencontre du Hollandais avec son père, le mariage annoncé... elle ne renoncera plus à son rêve et à son idéal de fidélité et loyauté. La mort lui apparaît alors comme la seule issue possible.

La tessiture de soprano dramatique descendant jusqu'au Si grave apporte une grande force au personnage, capable de chanter avec la même intensité les graves comme les aigus. Senta ne doute jamais, c'est la musique qui l'affirme !

Voir le guide d'écoute pour l'analyse détaillée de sa célèbre balade. (III/n°2)

Daland (basse)

Daland, en tant que père et capitaine, représente a priori l'autorité. Toutefois, il ne fait pas le lien entre le navire qu'il rencontre et la légende du hollandais volant pourtant très connue chez les marins, tout aveuglé par l'idée d'avoir trouvé le gendre idéal et surtout le trésor promis !

Son rôle est important dans l'acte I, notamment lors de la rencontre avec le Hollandais. Dans l'acte II, il ne confrontera jamais Erik qu'il a évincé au profit de la richesse et se laissera enivrer par son propre rêve

éveillé. Dans l'acte III, ses interventions se résument à deux phrases : "Que vois-je ? Dieu !" et "Senta, que veux-tu faire ?" révélant toute son impuissance et sa méconnaissance de la situation. L'autorité naturelle de la tessiture de basse du début de l'opéra s'efface progressivement pour devenir chantante et charmeuse (*Mög'st du, mein Kind*, acte 2, scène 3).



http://www.deezer.com/track/68475462?utm_source=deezer&utm_content=track-68475462&utm_term=18227312_1487007709&utm_medium=web

Erik

C'est un personnage intéressant, ajouté par Wagner, qui n'existe pas dans la légende. Il est issu de la terre et non de la mer. C'est un chasseur (sans doute en référence au *Freischütz* de Weber) contrairement aux autres hommes. Il incarne à lui seul l'amour passionné et inconditionnel, car Senta, comme le Hollandais, sont en recherche d'un amour sublimé par le salut. Lorsqu'il dévoile son rêve à Senta, ses craintes se révèlent fondées. Il reste lucide en toutes circonstances, comprenant vite que sa bien-aimée s'est vite éloignée de lui et que son soi-disant beau-père n'est attiré que par l'argent.

Sa tessiture de ténor est réservée au héros amoureux, ce qui est son cas, mais en partie seulement, car il doit s'effacer devant le Hollandais bien plus puissant.

Son rôle comporte dans l'acte II de très beaux airs romantiques, magnifiés par l'orchestration.

Écoutez sa cavatine (CD2 n°13) qui présente bien le personnage.



<https://www.youtube.com/watch?v=0u42k9uygvg>

Le Pilote

Personnage secondaire lié à Daland, aux marins et à la mer, il annonce aussi l'entrée du Hollandais.

Daland lui demande d'être vigilant au milieu de la tempête, mais il s'endort, laissant ses rêves de retrouvailles avec la bien-aimée l'emporter. Son chant est assez traditionnel et très mélodique avec cette grande ligne ascendante jusqu'au si bémol aigu.



https://www.youtube.com/watch?v=W_He-0MlxjU

Mary

Personnage secondaire qui intervient au début de l'acte II. Elle est la nourrice de Senta et la responsable des jeunes filles. Sa tessiture assoie son autorité mais ses interventions brèves et surtout l'absence d'un air important démontrent le peu d'influence qu'elle exerce.



http://www.deezer.com/track/68475455?utm_source=deezer&utm_content=track-68475455&utm_term=18227312_1487579430&utm_medium=web

••• Quelques pistes pour mieux comprendre les personnages wagnériens

"Si jamais carrière de musicien fut orageuse, c'est la sienne ; si jamais poète dramatique a poursuivi son idéal à travers les obstacles et les déceptions, c'est lui. Richard Wagner est une de ces natures passionnées, impérieuses, absolues, qui portent dans l'énergie de leurs instincts la fatalité de leur développement. Sa voie frayée, il a marché jusqu'au bout sans broncher un instant avec une conviction inébranlable et une foi toujours grandissante. De là l'intérêt dramatique qui s'attache à cette vie d'artiste militant, de là aussi dans ses œuvres un enchaînement étroit, une progression saisissante qu'on chercherait vainement chez d'autres maîtres contemporains."

Le Drame musical et l'œuvre de Richard Wagner
Edouard Schuré
Revue des Deux Mondes T.80, 1869

Des caractères forts et entiers

Le Vaisseau fantôme est un opéra romantique, qui se distingue donc du grand opéra historique de Rossini ou Meyerbeer. La psychologie des personnages, contrairement à ce que l'on pourrait penser, reste assez sommaire ; nous retrouvons le mystérieux, la fidèle, le cupide et l'amoureux éconduit... Le drame naît des liens qui se tissent entre ces caractères entiers. C'est Daland qui, pour l'argent, jette sa fille dans les bras de l'inquiétant Hollandais, rompant ainsi les fiançailles avec Erik.

Plus qu'une histoire, des idées

Cette simplicité dans le traitement des caractères des personnages permet à Wagner de souligner la grandeur ou la bassesse de l'âme humaine. Il est ainsi question de destinées, de dichotomie entre le bien et le mal, de Dieu et du diable.

L'idée de rédemption par le sacrifice amoureux est très présente dans toute l'œuvre wagnérienne jusqu'à *Parsifal*. Pas de fin heureuse ni d'amour accompli chez Wagner, mais une conception de l'amour conçu comme l'union de sentiments sublimés, par-delà la mort.

Entre rêve et réalité

Cet opéra oscille sans cesse entre les rêves des personnages, énoncés clairement les uns après les autres, et la cruelle réalité : Daland va perdre sa fille au prix de toutes les richesses convoitées, le Hollandais envahi par les doutes ne voit pas la fidélité et l'amour sincère de sa promise, Senta cherchant l'amour trouve la mort. Quant à Erik, il reste probablement le personnage le plus lucide, puisque son rêve correspond malheureusement à la réalité.

Le poids de la société

C'est une société simple et caricaturale qui est donc dépeinte dans cet opéra à la manière du *Freischütz* de Weber, grand modèle de Wagner : l'univers des marins dont le retour rythme la vie des femmes qui filent la laine. Le Hollandais et Senta apparaissent, par contraste, comme des personnages marginaux et incompris. Pour échapper au poids de cette société, nulle autre issue qu'une mort sublimée.



••• Décor

Cette production du *Vaisseau fantôme* qui sera présenté à l'Opéra de Lille est une reprise de la création de l'Opéra de Lyon. Si la mise en scène d'Alex Ollé reste la même, la distribution sera quant à elle différente.

Les photos ci-dessous datent de la production à l'Opéra de Lyon en octobre 2014. © DR



••• La révolution wagnérienne : de l'opéra au drame lyrique

Les opéras de Richard Wagner représentent un **tournant** dans l'histoire de la musique. Réformateur du théâtre lyrique, Richard Wagner **révolutionne le genre de l'opéra** à la fois dans sa forme, sa dramaturgie, dans l'écriture musicale et dans l'orchestration, en posant ainsi les jalons du XX^{ème} siècle. Les 14 heures de musique de la *Tétralogie* sont l'aboutissement de sa conception de l'opéra, et le **Festspielhaus de Bayreuth**, théâtre qu'il a construit pour ses œuvres, l'écrin idéal.

La révolution commence dès l'écriture du livret !

Obsédé toute sa vie par la fondation d'une école, Wagner s'élève au-dessus des conventions qui faisaient de l'opéra un simple divertissement. Il considère le théâtre lyrique comme le lieu d'une initiation sacrée, et la tragédie, comme un « jeu scénique solennel » par lequel l'artiste s'érige en guide spirituel de son peuple. C'est ce rôle qu'il s'attribue en composant des drames musicaux où le texte devient musique, la musique action et l'action théâtre. C'est pourquoi il est, de tous les auteurs d'opéras, le premier à écrire lui-même ses livrets et le premier qui caractérise ses personnages par l'emploi de certaines sonorités verbales ! Il abandonne le vers rimé pour un vers libre riche en allitérations. C'est, selon lui, la condition d'une synthèse poético-musicale aboutie. Cette fusion complète entre musique, drame et poésie est la première grande révolution wagnérienne.

Révolution dans l'écriture musicale

Du point de vue de l'écriture musicale, Wagner cherche à créer musicalement une structure dense et continue. Il abandonne progressivement les formes closes (airs, ensembles...) pour que les scènes s'enchaînent et il adopte un type de chant déclamatoire qui bannit les fioritures. Wagner rêve d'une mélodie infinie ! *Le Vaisseau fantôme* apparaît, de ce point de vue, comme un laboratoire. La révolution est en marche. Wagner systématisera ensuite le principe du *leitmotiv*, un motif musical attribué à un personnage, une notion ou un objet crucial de l'histoire qui nourrit ainsi le tissu du drame. Wagner fait en effet de l'harmonie l'élément central autour duquel se construit le drame, et du *leitmotiv* (« motif conducteur »), le thème qui en épouse les fluctuations, variant en fonction de son évolution.

Révolution dans l'orchestre aussi !

Dans cette musique pensée comme un flux harmonique continu, l'orchestre a un rôle central, sans précédent dans l'histoire de l'opéra. Il joue le rôle d'un chœur antique : il commente l'action grâce aux *leitmotive* et sert de liant entre les scènes. À cet orchestre, dans lequel les cuivres sont renforcés, il donne une ampleur sans précédent : pour la *Tétralogie*, 134 instruments, qui, dans la fosse de Bayreuth, sont superposés et non juxtaposés ! Son influence, dans ce domaine, s'étendra de Bruckner et Mahler à Debussy et Schoenberg.

Il fallait un écrin pour cette nouvelle musique...



En 1871, Wagner choisit la petite ville de Bayreuth pour faire construire le théâtre dont il rêve et fonder un festival. Il pose la première pierre du Festspielhaus (« théâtre du Festival ») le 22 mai 1872, jour de son 59^{ème} anniversaire, et l'inaugure le 13 août 1876 en présence de l'empereur Guillaume I^{er}. Il y crée en 1876 le cycle complet de la *Tétralogie* (achevé depuis 1874), puis en 1882 *Parsifal*. Dans ce théâtre, la scène a été conçue pour être l'endroit magique où se produirait l'alchimie de tous les arts (poésie, musique, théâtre, danse), ainsi que des décors, costumes et jeux de lumières. Le spectacle doit éveiller des énergies psychiques qui sommeillent en chacun et susciter la communication effective de tous. Tel est l'idéal de l'« œuvre d'art totale » à laquelle Wagner aspire dans ses écrits théoriques.

• • • Wagner philosophe ?

Wagner fut, nous l'avons vu, un musicien et un poète, il fut aussi un penseur. Dès 1849, il expose sa pensée esthétique qui s'appuie sur une lecture socio-politique de l'histoire. À la recherche de « l'œuvre d'art de l'avenir », il aspire à retrouver l'unité du théâtre antique, intimement lié à la démocratie athénienne ; les principes formels de ces opéras découlent de ses considérations politiques et esthétiques. Il peut être intéressant de travailler sur quelques extraits de ses textes théoriques et de les mettre en perspective avec d'autres textes philosophiques ou de mettre en avant les grandes idées chères aux philosophes allemands du XIX^{ème} siècle (Idéalisme, conception téléologique¹ de l'histoire, hiérarchie des arts au sein d'un système, musique et métaphysique...) avec quelques concepts clefs (phénomènes, histoire, volonté, représentation...). Voici quelques pistes !

Wagner, Hegel & Feuerbach : perspectives historiques et politiques

Nous savons que Wagner lut *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, mais il est compliqué de savoir ce qu'il en a réellement retenu. Certainement une idée historiciste et téléologique de l'histoire (époque de renouveau et de transition), mais rien de concret, ni rien de précis, d'ailleurs son ami Friedrich Pecht rapporte cet échange de 1845 :

« Un jour je le retrouvai tout feu tout flamme au sujet de la *Phénoménologie* de Hegel qu'il était en train d'étudier. [...] Il me lut un passage qui l'avait particulièrement impressionné. Je ne le compris pas très bien et lui demandai donc de le relire ; après quoi, nous ne comprenions ni l'un ni l'autre. Il le lut alors une troisième, puis une quatrième fois. Finalement, nous nous regardâmes, et nous éclatâmes de rire. Ce fut la fin de la *Phénoménologie*. »

Le rapport à Hegel reste donc synthétique et transitera surtout par le rapport de Wagner à Feuerbach.

Wagner a en effet entretenu un contact plus intime avec la philosophie de Feuerbach qu'il a lue depuis 1841. Cet auteur a surtout accompagné ce qu'on pourrait appeler sa période révolutionnaire, centrée sur l'année 1849 : Wagner dédicace à Feuerbach son livre *L'Œuvre d'art de l'avenir* et son *Crépuscule des dieux* se déploie à l'ombre de l'athéisme de Feuerbach.

Rappelons à cette occasion que Richard Wagner est un des très rares compositeurs à avoir réellement fait de la politique avec le sérieux (en termes d'engagement et de risques pris, physiques y compris) et les conséquences qui en découlent : son exil de plus de dix ans sera pour lui un calvaire musical, le tenant à l'écart de la vie musicale allemande et le contraignant à une vie recluse en Suisse centrée sur la composition.

Wagner et Schopenhauer : quand la musique se nourrit de la philosophie

Wagner s'est amplement référé à la philosophie de Schopenhauer, à partir du moment précis (1854) où il a conçu son *Tristan et Isolde*. Cette référence ensuite ne l'a plus quitté puisqu'on la retrouve dans son livre de 1870 sur Beethoven.

Le Monde comme volonté et comme représentation date de 1818, mais le livre restera à peu près inconnu jusqu'à 1853 date à laquelle un article en anglais va initier un vaste engouement autour de l'ouvrage.

Wagner prend connaissance de Schopenhauer dans cet élan, en octobre 1854. Dans l'enthousiasme de cette découverte, il conçoit le plan dramatique de son futur *Tristan et Isolde*. Une lettre à Liszt - Wagner est alors plongé dans la composition de *L'Or du Rhin* - en témoigne :

« À côté des progrès si lents de ma musique, je me suis occupé exclusivement d'un homme qui est venu dans ma solitude comme un présent – présent simplement littéraire – qui m'est tombé du ciel. Cet homme est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant, dont il a été le premier à penser complètement les idées jusqu'au bout, comme il s'exprime lui-même. [...] Quels charlatans sont à côté de lui tous les Hegel, etc. ! Son idée maîtresse, la négation finale de la volonté de vivre, est d'un sérieux terrifiant, mais c'est la seule qui implique la délivrance. [...] Je voudrais l'inconscience totale, le néant absolu, la fin de tous les rêves, la délivrance unique et définitive ! [...] Comme dans mon existence je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous les rêves,

¹ Doctrine visant l'explication des phénomènes par l'intervention d'une cause finale (destinée, finalité).

un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête Tristan et Isolde ; c'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante. »
La lecture de Schopenhauer inspire Wagner le compositeur mais permet surtout à Wagner le théoricien de clarifier sa conception métaphysique de la musique et de situer son œuvre dans l'histoire, œuvre pensée comme un temps nécessaire, post-beethovénien.

A/ À partir de 1854 : une vision globale de la philosophie de Schopenhauer

Au départ, Wagner fait référence à Schopenhauer et semble s'inspirer de sa philosophie de manière globale, sans réelle analyse, sans référence précise. Il tire surtout de ses lectures l'idée que la musique puisse entrer en synthèse avec l'art théâtral et l'art poétique, et paraître ainsi au sommet de la pyramide des arts. Pour Schopenhauer, en effet, la musique est supérieure aux autres arts parce qu'elle entretient un rapport singulier avec la Volonté : le monde visible des phénomènes est reflet d'une volonté dont la musique est l'essence. Sans avoir besoin pour cela de suivre cette philosophie dans le détail, Wagner s'est adossé à elle pour légitimer sa nouvelle entreprise musicale : *Tristan et Isolde*, œuvre dans laquelle la musique est l'agent principal du drame plutôt que sa servante.

B/ 1870 : Une compréhension analytique, dans son ouvrage *Beethoven*

Quelques années plus tard, Wagner pratique une lecture plus attentive de Schopenhauer. L'enjeu de son livre sur Beethoven est en effet d'établir un nœud entre une généalogie musicale (Beethoven y constitue sa principale référence) et une historicité d'ordre esthétique (dont la philosophie de Schopenhauer est devenue la garante).

Pour cela, Wagner s'appuie sur la confusion mentale entre l'état de veille et la clairvoyance, que générerait le rêve. Cette idée, typiquement romantique, découle d'une conception d'un inconscient porteur de vérité qui s'oppose à une conscience à l'état de veille. Wagner, via Schopenhauer, va faire de cette contradiction le lieu même du monde de la vue : c'est du point de vue de l'œil et de ses images que la confusion de la veille s'oppose sans médiation à la clarté du rêve. Grâce encore à Schopenhauer, Wagner fait alors entrer en jeu un autre monde - celui de l'ouïe – comme puissance de réduire cet écart au moyen du cri.

Le cri peut combler l'abîme entre confusion de la veille et clairvoyance du rêve puisqu'il jaillit du second pour dissiper la première, transportant la clarté intérieure vers l'extériorité de la conscience en veille.

Dans le cri, « l'objet du son perçu coïncide de façon immédiate avec le sujet du son émis ».

« Si le cri que nous poussons est l'extériorisation la plus directe de l'émotion de notre volonté, nous comprenons aussi le même appel qui nous parvient par l'ouïe comme l'extériorisation de la même émotion, et il est impossible ici d'avoir, comme dans l'éclat de la lumière, la moindre illusion que l'essence fondamentale du monde qui nous est extérieur ne soit pas absolument identique à la nôtre. »

Le cri comme paradigme permet à Wagner de développer son idée d'une volonté proprement musicale qui édifie son expressivité singulière. L'idée soutenue par Wagner est la suivante : la tension entre une confusion propre à l'état de veille et une clairvoyance du rêve (« clairvoyance somnambulique ») peut être réduite par une intrusion « miraculeuse » de l'ouïe (qui profile l'enjeu d'un éventuel travail musical) puis que cette intrusion génère un nouvel écart minoré, réduit, entre une clarté cette fois éveillée (une sorte d'ombre claire) au moyen d'un rêve ressaisi comme dissipant la confusion antérieure.

La musique résout le conflit entre sujet et monde (conflit prenant la forme phénoménale d'une contradiction entre monde de la vue et monde de l'ouïe) grâce à l'unification en un seul monde : celui du drame musical.

Alors Wagner est-il Schopenhauerien ? La réponse n'est pas évidente, Wagner n'est pas un disciple docile ! Il prend, dans cette somme philosophique, ce qui l'intéresse, importe des concepts et des raisonnements propres à Schopenhauer pour consolider théoriquement ses propres thèses et surtout justifier son œuvre musicale !

Wagner et Nietzsche : quand la philosophie se nourrit de la musique



Le philosophe inextricablement lié à Wagner reste bien entendu Friedrich Nietzsche ! Leurs liens sont complexes et leur histoire d'amitié également. Rappelons simplement les points suivants :

Wagner est à la fois l'inspirateur et le dédicataire de la première grande œuvre de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), et la cible de deux de ses plus violentes attaques, *Le Cas Wagner* (1888) et *Nietzsche contre Wagner*, le dernier livre écrit avant l'effondrement

dans la folie et publié en janvier 1889.

- La première rencontre entre les deux hommes date de l'automne 1868. Nietzsche devient alors le visiteur assidu du couple que forment le compositeur et sa compagne, Cosima, fille d'un autre musicien, Franz Liszt. Wagner voit en son jeune ami le fidèle interprète de son esthétique. Dans une lettre de juin 1872, il lui confesse : "À strictement parler, vous êtes, après ma femme, le seul gain que ma vie m'ait apporté."

- C'est sans doute la racine d'un malentendu. Nietzsche a en effet conscience d'être mieux qu'un disciple. D'abord insidieuse, la brouille éclate publiquement en 1878. Pour le philosophe, le Wagner de Bayreuth, lieu d'un culte rendu à lui-même, le Wagner nationaliste, ne sont plus supportables. "Depuis qu'il était en Allemagne, il s'abaissait progressivement à tout ce que je méprise - même à l'antisémitisme", écrit-il. Nietzsche ne reviendra pas sur les jugements les plus âpres, tel celui-ci : "Wagner [...] ? [...] Il rend malade tout ce qu'il touche." C'est "en vérité un décadent désespéré tombé en pourriture". Comble du dédain, il lui préfère désormais le musicien français Georges Bizet (1838-1875), auteur du célèbre opéra *Carmen* !
- Nietzsche s'est beaucoup entretenu avec Wagner de Schopenhauer.
- De son propre aveu, il conservera tout de même, jusqu'au bout de sa vie consciente, un goût pour le musicien. Dans son ultime pamphlet consacré à l'auteur de *Parsifal*, le philosophe concède ainsi : "J'admire Wagner partout où c'est lui-même qu'il met en musique."

Plutôt que de mettre en parallèle, de manière abrupte, la seconde partie de la *Naissance de la tragédie* dans laquelle Nietzsche place Wagner au-dessus de tout et *Le Cas Wagner*, il peut être plus intéressant de parcourir davantage de textes afin de montrer l'évolution progressive de la pensée de Nietzsche, par exemple à travers le corpus suivant : la seconde partie de *La Naissance de la Tragédie* et les *Considérations inactuelles* puis *Humain, trop humain*, *Nietzsche contre Wagner*, pour terminer par *Le Cas Wagner*.

Éléments bibliographiques

Textes philosophiques :

G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Bamberg et Würzburg, 1807

G.W.F. Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art* (1818-1830, 1^{re} éd. 1832 par Hotho).

T. I : Introduction à l'esthétique

T. II L'idée du Beau

T. III : L'art symbolique

T. IV : L'art classique

T. V : L'art romantique

T. VI : L'architecture - La sculpture

T. VII : La peinture - La musique

T. VIII : La poésie.

A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, 1818/1819, vol.2 1844, trad. Auguste Burdeau, revue par R. Roos, PUF, 1966.

Nietzsche

F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (Die Geburt der Tragödie) (1871 - janvier 1872)

F. Nietzsche, *Le Cas Wagner* (Der Fall Wagner) (1888)

F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner* (Nietzsche contra Wagner) (publié en février 1889)

Textes théoriques de Wagner :

R. Wagner, *Opéra et Drame*, Delagrave, Paris, 1910. Exposé des idées de Wagner sur le drame musical.

R. Wagner, *Beethoven*, Gallimard, Paris, 1937, Réed. 1970.

• • • Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs du *Vaisseau fantôme* avant de venir assister à une représentation.

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs du *Vaisseau fantôme*, détaillés dans la suite de ce document.

I/ L'écriture wagnérienne : ce qu'il faut savoir pour comprendre l'œuvre

Afin d'apprécier au mieux cet opéra, il est intéressant d'en connaître les grandes caractéristiques.

II/ L'ouverture

Plus de dix minutes de musique orchestrale, c'est une œuvre qui se suffit à elle-même !

L'analyse détaillée de cette partie permettra au spectateur de repérer les thèmes et de les reconnaître.

III/ Analyse de trois extraits choisis :

1- *Die Frist ist um*, le Hollandais, Acte 1, scène 2, CD1 n°4. En quatre parties, il montre les doutes et la lassitude du personnage et raconte sa malédiction.

2/ *Balade de Senta*, et chœur des jeunes filles, Acte 2, scène 1, CD1 n°11 et 12 : Au cœur de l'opéra, avant même d'avoir rencontré le Hollandais, elle sait qu'il est lié à son propre destin.

3/ Chœurs des marins norvégiens, CD2 n°8 et chœurs de l'équipage du Hollandais, CD2 n°9, acte III, scène 1. Voici une série de chœurs tout à fait stupéfiante. Nous passons d'une scène folklorique à une scène fantastique digne des musiques de film actuelles.

L'enregistrement de référence, utilisé pour ce guide d'écoute, est le suivant :

Richard Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, dirigé par Antal Dorati

Avec George London, Leonie Rysanek, Giorgio Tozzi, Karl Liebl, Rosalind Elias, Richard Lewis & l'Orchestre de Covent Garden (1960).

//////// L'écriture wagnérienne : ce qu'il faut savoir pour comprendre l'œuvre //////////////////////////////////////

Artiste emblématique du romantisme, Wagner révolutionne l'opéra par une conception foncièrement novatrice fondée sur l'idée d'art total. Toutes les prémices de cette esthétique se trouvent dans *Le Vaisseau fantôme* :

- **La rupture avec l'alternance d'airs et de récitatifs** issue de la tradition de l'opéra depuis l'époque baroque. Wagner cherche avant tout à fusionner la musique, la poésie et le drame. C'est la voie vers laquelle il commence à s'engager à partir de cette œuvre. Wagner concevait l'opéra de A à Z, de l'écriture du livret à la mise en scène, il se dirige progressivement vers une écriture musicale pensée comme un flot continu de musique, et non plus comme une succession d'airs cloisonnés.

→ *Il est donc difficile de vous proposer une écoute d'extraits courts et bien distincts.*

- **La notion de *Leitmotiv* n'est pas encore complètement définie** en 1843 et en est réduit à l'état de citation, mais Wagner accorde un rôle important à la réminiscence des motifs associés aux personnages et aux idées.

→ *Vous trouverez les thèmes principaux dans l'analyse de l'ouverture, qui vous permettra ainsi de les reconnaître le jour de la représentation et de faire ainsi le lien entre les personnages et la musique.*

- **L'écriture orchestrale se fond avec l'écriture vocale.** Cette dernière ne prend plus le pas sur l'autre. La notion de "beau chant"² s'efface au profit d'un chant certes moins mélodique mais plus riche. Ce qui compte pour Wagner, c'est l'essence des grands thèmes romantiques comme la solitude, la passion, la mort, le salut, le destin... exprimée grâce à des thèmes musicaux dont la qualité première est la capacité d'être développés³.

- **Le style d'écriture wagnérien n'est pas encore à son apogée**, mais là encore, il se construit. On trouve dans le *Vaisseau fantôme*, les fameux chromatismes⁴, les oppositions fortes de nuances⁵, l'établissement de correspondances entre les tonalités⁶ ainsi que des modulations⁷ surprenantes. Cela produit chez le spectateur une impression de jeu de lumières, de contrastes saisissants, de moments de tensions exacerbées suivis d'instantanés de détente.

² Cet opéra conserve toutefois des airs mélodiques facilement identifiables comme la balade de Senta.

³ Le modèle reste l'écriture symphonique de Beethoven avec des développements de motifs ou cellules.

⁴ Un chromatisme est une succession de notes très proches les unes des autres (de demi-ton en demi-ton). Cela crée une inquiétude ou du suspense.

⁵ Les nuances sont le volume sonore de la musique. Chez Wagner, on passe aisément de la plus faible (*pianissimo*) à la plus puissante (*fortissimo*).

⁶ Les tonalités sont des gammes majeures ou mineures qui produisent des atmosphères différentes. Le si mineur du thème du Hollandais particulièrement sombre s'oppose ainsi au fa majeur plein d'espoir du thème du Salut par Senta.

⁷ La modulation est le changement de tonalité ou de mode. Très nombreuses, elles inondent la musique de Wagner.

//////// L'Ouverture, CD1, n°1 //////////////////////////////////////



http://www.deezer.com/track/68475446?utm_source=deezer&utm_content=track-68475446&utm_term=18227312_1487444050&utm_medium=web

Vidéo : dirigée par H.V. Karajan : https://www.youtube.com/watch?v=99Z_YwDpWZ8

Elle a été composée une fois les trois actes terminés et contient en substance les motifs principaux de l'œuvre. On peut la comparer à une bande-annonce de cinéma présentant les thèmes à venir. C'est une grande page orchestrale de plus de dix minutes qui nous plonge dans cette atmosphère de tempête déchaînée. Wagner s'est sans doute inspiré de la célèbre ouverture du *Freischütz* de Weber évoquant la lutte entre le bien et le mal, modèle du genre.



Extraits dirigé par H.V. Karajan : <https://www.youtube.com/watch?v=7ki0uNJQCl>

L'orchestre monumental, et la plupart du temps *tutti*³, accorde une prédominance aux cuivres pour les thèmes masculins et aux bois pour les thèmes féminins, sur un accompagnement joué par les cordes qui représentent les flots et le vent. Quant aux percussions, elles soulignent chaque évocation dramatique.

Wagner oppose constamment l'obscurité et la lumière, les moments d'inquiétude et de tension à la détente et la légèreté. C'est en se laissant porter par ce flux que le spectateur parviendra à entrer dans un univers où le rêve et la réalité se confondent.

→ Repérons les thèmes principaux présentés dans l'ouverture qui seront répétés tout au long de l'opéra :



1-Les thèmes associés au Hollandais :

a- Le thème principal (0'15)

Corni I, II in F (Fa).
Corni III, IV in D (Ré).
Fagotti I, II.

Joué aux cuivres, il est caractérisé par cette succession de 4^{te} et 5^{te} qui apporte une rudesse. La simplicité de ce motif permet toutes les modulations et variations imaginables.

b- Le thème de l'errance (0'40)

Joué aux cordes, il commence par la même 4^{te} que le motif principal. Par son rythme et ses lignes ascendantes et descendantes, il s'apparente également à la tempête.

c- Le thème de la tempête (0'23)

Joué aux cordes à l'unisson, il se compose de lignes rapides chromatiques ascendantes et descendantes, avec crescendo et decrescendo accentuant l'effet du vent et du danger. C'est un figuralisme utilisé depuis l'époque baroque.

2- Les thèmes associés à Senta, incarnation de la rédemption :

a- Le thème principal du salut (1'42)

1ère apparition du thème au cor anglais. Phrase descendante puis ascendante symbolisant la lumière et l'espoir sur les notes de l'accord majeur parfait.

Désinence du thème repérable à son appoggiature

b- Le thème du découragement (3'34)

Joué aux bois et aux cordes, il est plus doux, et harmonieux avec ses notes conjointes et son intervalle de 6te.

c- Le thème de la mort rédemptrice (4'43)

Longue phrase descendante évoquant la mort, très expressive avec son crescendo.


3- Les thèmes associés aux marins :

a- Ho hisse ! (5'07-5'21)



Motif de deux notes très remarquable à l'oreille

b- Le thème principal des marins (5'55)



Il est joyeux avec ses notes piquées aux bois et ses intervalles de tierce. On le retrouvera principalement dans l'acte III.

c- Le thème de la danse des marins (6'28)



Thème léger et sautillant avec ses appoggiatures et des notes piquées variante du thème principal.

Avec les élèves :

- Passer du temps sur l'ouverture car elle donne les clés de compréhension de l'œuvre.
- Identifier les thèmes principaux et leurs reprises.
- Repérer les jeux de lumière et les effets de tension-détente caractéristiques du style wagnérien.

//////// III. Analyse de trois extraits choisis //////////////////////////////////////

1/ Die Frist ist um, le Hollandais, Acte 1, scène 2, CD1 n°4



http://www.deezer.com/track/68475449?utm_source=deezer&utm_content=track-68475449&utm_term=18227312_1487579749&utm_medium=web

Voici l'un des airs les plus impressionnants de l'opéra. Il dure plus de 12 minutes et se divise en 4 parties pour donner à entendre au public les doutes, la lassitude et le désir de mourir du Hollandais.

1ère partie : récitatif

Die Frist ist um, und abermals verstichen sind sieben Jarh'. Voll überdruss wirft mich das Meer ans Land... Ha, stolzer Ozean...

*... in kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam - doch ewig meine Qual!*

Le délai expire ; une fois de plus, sept ans sont écoulés. Avec dépit, la mer me rejette sur terre... Ah, fier océan...

... bientôt, tu m'emporteras à nouveau. Ta rigueur parfois fléchit... éternel cependant est mon tourment !

Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie werd ich es finden! - Euch, des Weltmeers Fluten, bleib ich getreu, bis eure letzte Welle sich bricht und euer letztes Nass versiegt!

Le salut que je cherche à terre, jamais je ne le trouverai! ... Flots des Océans, je vous reste fidèle, jusqu'au jour où se tarira votre dernière vague!

Le début est inquiétant avec ses chromatismes, sonorités graves (cors, tuba, basson, altos, violoncelles et contrebasses). Aujourd'hui, nous sommes familiers de ces ambiances lugubres de musiques de film, mais on peut imaginer l'effroi que devaient ressentir les spectateurs du XIXème siècle !

Les premières phrases de ce long récitatif sont chantées *a capella* sans véritable tempo. Les réponses orchestrales se font dans des tempi variés, ce qui engendre une instabilité, reflet de l'état émotionnel du personnage.

Soulignons la modernité de la phrase des violoncelles qui noie la tonalité à 2'07 ainsi que la fin de cette partie avec les tremolos, les roulements de timbales et cet accord majeur lumineux surprenant.

3'20 : 2ème partie

*- Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt'ich voll Sehnsucht mich hinab :
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund :
Doch ach! mein Grab, es schloss sich nicht!
Verhöhrend droht'ich dem Piraten,
im wilden Kampfe hofft'ich Tod ;
"Hier -rief ich- zeige deine Taten!*

*Von Schlätzen voll ist Schiff und Boot."
Doch ach! des Meers barbar'scher Sohn schlägt bang das Kreuz und flieht davon.
Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt'ich voll Sehnsucht mich hinab :
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab trieb mein Schiff ich zum Klippengrund :
Nirgends ein Grav! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot.*

Que de fois, je me suis précipité
Avidement dans les abîmes marine ;
Jamais, hélas, je n'ai trouvé la mort!
J'ai jeté mon vaisseau sur les rochers
Où périt dans l'effroi tout autre bateau :
Mais la tombe, hélas, ne s'est pas refermée !
J'ai nargué, provoqué les pirates,
Espérant mourir en un combat cruel.
"Allons, criais-je, montrez de quoi vous êtes capables!

"Chaloupes et bateau regorgent de trésors."
Mais hélas, le fils barbare des mers
Se signait apeuré et fuyait au loin.
Que de fois, je me suis précipité
Avidement dans les abîmes marins!
J'ai jeté mon vaisseau sur les rochers
Où dans l'effroi périt tout autre bateau :
Nulle part de tombe, jamais de mort pour moi!
Voilà le décret effrayant qui me damne.

La deuxième partie au tempo *Allegro molto agitato* débute sur le motif de la tempête suivi de celui de l'errance. Le motif du salut qui apparaît aux hautbois, clarinette et voix à 3'40 se fait entendre en fin de phrase, de façon tout à fait inattendue. La phrase suivante adopte le même schéma mais la fin module là aussi de manière subtile et moderne. Cette partie agitée regorge de trouvailles comme l'accompagnement de violoncelles et basson à 4'17 ou le retour du thème du Hollandais à 4'30.

Le point culminant apparaît sur le mot *Todt* (mort) à 5'30 amené par de grands intervalles et un crescendo. Les timbales, très présentes, accentuent l'effet terrifiant de ce passage.

6'19 : 3ème partie

*Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann :
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an?
Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden - ist's getan!*

Je t'interroge, ange béni de Dieu,
Qui obtins la condition de ma délivrance :
Te moquais-tu de mon malheur,
Lorsque tu me permis d'entrevoir mon salut?
Vaine espérance ! Redoutable folie !
C'en est fait de la fidélité éternelle sur terre !

Voici un magnifique exemple de mélodie wagnérienne sur un accompagnement de cordes en tremolo. Ces phrases longues et ascendantes illustrent les questionnements du personnage et la menace sous-jacente.



3
divisi.
in 3 part.
trem.

Dich fra - ge ich, ge - pries' - ner Eu - gel Got - tes, der mei - nes
An - gel of God, who, in my de - so - lu - tion, Gav' st me the
Ma dim - mi - or' tu, bell' an - ge - lo di Di - o, di mia sal -

La colère explose sur les deux dernières phrases dans un climat agité et dramatique. Les passages contrastés et le jeu entre le majeur et le mineur montrent les tourments du Hollandais.

9'00 : 4ème partie

*Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert sehn :
So lang der Erde Keime auch treiben,
so muss sie doch zugrunde geh'n.
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meiner Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusemmenkracht?
Wann alle Toten aufersteh'n
dann werde ich in Nichts vergeh'n.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*

Il ne me reste qu'un espoir,
Inébranlable :
La terre a beau produire ses germes de vie,
Il faudra bien qu'elle périsse.
Jour du jugement, jour ultime!
Quand luiras-tu dans mes ténèbres?
Quand retentira-t-il, le coup destructeur,
Sous lequel l'univers coulera?
Quand tous les morts se lèveront,
je m'abîmerai dans le néant.
Mondes, cessez votre cours !
Néant éternel, engloutis-moi !

Mannschaft des Holländers
Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!

L'équipage du Hollandais
Néant éternel, engloutis-nous!

Dans la dernière partie, le Hollandais ne souhaite qu'une chose : mourir. On reconnaît donc le thème poignant de la mort qui est ici magnifiquement mis en valeur par les cors, bassons et clarinette précédant la voix de basse.



Cl.
Cor.
Fag.
Tuba

Molto passionato. $\text{♩} = 84$.

cresc. *più cresc.*

La fin, à partir de 11'10, évolue crescendo jusqu'à la sonnerie de trompettes éclatantes, le retour du thème du Hollandais et le chœur *pianissimo*.

Avec les élèves :

- Écouter en détail cet air et repérer les thèmes principaux entendus dans l'ouverture.
- Regarder une mise en scène. Il en existe de nombreuses versions.

Voici celle de Simon Estes au festival de Bayreuth en 1985.

<https://www.youtube.com/watch?v=wJ-G2w9BLXo>



- Il est aussi intéressant avec les élèves de faire le lien entre cet opéra et le film *Pirates des Caraïbes* dont le personnage de David Jones et son équipage font référence à l'opéra de Wagner.

https://www.youtube.com/watch?v=lrgDsE_4mR0



2/ Ballade de Senta, et chœur des jeunes filles Acte 2, scène 1, CD1 n°11 et 12

http://www.deezer.com/track/68475456?utm_source=deezer&utm_content=track-68475456&utm_term=18227312_1487608258&utm_medium=web



Cette ballade se trouve au centre de l'opéra. Senta raconte le mythe du Hollandais volant. Nous sommes dans le domaine du rêve et non de la réalité. Les filles se sont moquées de Senta et de sa fascination pour un tableau. Pourtant, grâce à sa détermination, elle obtient à cet instant toute leur attention.

L'introduction commence par le thème du Hollandais. On entend en effet la 5^{te} à vide des violons puis le thème énoncé aux violoncelles, contrebasses, et cuivres graves. Suit immédiatement le thème de l'errance. La musique s'interrompt pour laisser place aux quarts du thème du Hollandais chantés par Senta *a capella*. La ballade peut commencer...

Johohoe! Johohohoe! Johohoe! Johoe!
 Traft ihr das Schiff im Meere an,
 blutrot die Segel, schwarz der Mast?
 Auf hohem Bord der bleiche Mann,
 des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
 Hui! - Wie saust der Wind!- Johohe!
 Hui! - Wie pfeift's im Tau!- Johohe!
 Hui! - Wie ein Pfeil fliegt er hin,
 ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh!-
 Doch kann dem bleicher Manne
 Erklösung einstens noch werden,
 fänd'er ein Weib, das bis in den Tod
 getreu ihm auf Erden!
 Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
 Betet zum Himmel, dass bald
 ein Weib Treue ihm halt'!

lohohe! lohohe! lohohe! lohohe!
 Avez-vous rencontré sur la mer le vaisseau
 Aux voiles rouges sang, au sombre mât?
 A bord, au plus haut, l'homme pâle,
 Le maître du vaisseau veille sans repos.
 Houi, comme le vent gémit! lohohe!
 Houi, comme les cordages sifflent! lohohe!
 Houi, il s'envole comme une flèche,
 Sans but, sans trêve ni repos!
 Pourtant, le pâle capitaine
 Peut un jour encore être délivré,
 S'il trouve une femme qui lui soit sur terre
 Fidèle jusqu'à la mort!
 Hélas, pâle marin, quand la trouveras-tu?
 Priez le ciel, pour que bientôt
 Une femme lui garde fidélité.

im Grossvaterstuhl.
 Senta: in the big arm-chair.
 sempre seduta sulla sedia a braccioli.

Jo - ho - hoe! Jo - ho-ho-hoe! Ho - ho - hoe! Jo - hoe! Traft ihr das Schiff im Mee - re an, blut-
 And hast thou seen the phan - tom ship, Like
 roth die Se - - gel, schwarzer Mast?
 blood the sails, and black the mast?

La répétition du thème descendant fait écho à la lassitude du Hollandais. Ils ne se sont pas encore rencontrés, mais tout les unis déjà (les thèmes, les intervalles, la tempête). Le destin poursuit son œuvre. Il ne saurait en être autrement. La fusion entre poésie, musique et drame fonctionne pleinement dans cet extrait et le public reste captivé à l'image des jeunes filles.

La douce mélodie est interrompue par les cris des marins et la tempête qui fait rage (chromatismes aux cordes).

À 1'43, dans un tempo plus lent et une nuance *piano*, est énoncé le thème du salut aux bois et voix. Ce passage, de par son caractère religieux, s'oppose fortement à la partie précédente.

La deuxième strophe reprend exactement le même schéma, mais Wagner ajoute la réponse du chœur, ce qui accentue l'émotion de la scène.

II

Bei bösem Wind und Sturmes Wut

*umsegeln wollt' er einst ein Kap ;
er flucht' und schwur mit tollen Mut ;
"In Ewigkeit lass' ich nicht ab!"
Hui! - und Satan hört's- Johohe!
Hui! - und nahm ihn beim Wort! Johohe!
Hui! - und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh!
Doch, dass der arme Mann noch Erlösung
fände auf Erden
zeigt' Gottes Engel an, wie sein Heil ihm
einst könne werden!
Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, dass bald
ein Weib Treue ihm halt'*

MÄDCHEN

*Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel !*

II

Un jour, le vent se déchaîna, la tempête
faisait rage ;
Il voulut doubler un cap ;
Il jura, sacra, avec une audace démente :
"De toute éternité, je ne renoncerai jamais!"
Houi, et Satan l'entendit... Iohohé!
Houi, il le prit au mot! Iohohé!
Houi, damné, il parcourt maintenant
La mer, sans trêve ni repos!...
Pourtant, pour que le malheureux obtienne
Encore rédemption sur terre,
Un ange de Dieu lui annonce d'où peut un
Jour advenir son salut.
Ah, pâle marin, puisses-tu le trouver!
Priez le ciel pour que bientôt
Une femme lui garde fidélité.

JEUNES FILLES

Ah, pâle marin, puisses-tu le trouver!
Priez le ciel !

III

*Vor Anker alle sieben Jahr'
ein Weib zu frei'n, geht er ans Land :
Er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand.-
Hui! - "Die Segel auf!" - Johohe!
Hui! - "Den Anker los!" Johohe!
Hui! - "Falsche Lieb' falsche Treu!"
Auf in See, ohne Rast ohne Ruh!*

MÄDCHEN

*Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel
einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod
dein bliebe treueigen?*

SENTA

*Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!*

III

Tous les sept ans, il jette l'ancre,
Descend à terre pour chercher la femme.
Tous les sept ans il a cherché,
Jamais encore il n'a trouvé femme fidèle.
Houi!... "Hissez les voiles!"... Iohohé!
Houi!... "Levez l'ancre!"... Iohohé!
Houi! "Amour perfide, fidélité bafouée!
Je reprends la mer, sans trêve ni repos!"

JEUNES FILLES

Ah! Où est-elle, celle qu'un ange de Dieu
Pourrait un jour te montrer?
Où la rencontreras-tu, celle qui t'appartiendra,
Fidèle jusqu'à la mort?

SENTA

Je veux être celle qui par sa fidélité te sauve!
Puisse un ange de Dieu me montrer à toi!
Par moi, tu seras délivré!

La troisième strophe se conclut sur un nouveau chœur *a capella* qui fait référence au divin. La fanfare éclatante du motif du salut retentit alors, le contraste n'en est que plus puissant sur la dernière phrase : "Par moi tu seras délivré".

Avec les élèves :

- Repérer une nouvelle fois les thèmes principaux et comprendre ainsi que le destin de Senta est lié à celui du Hollandais.

- Regarder une mise en scène. Cet air comme le précédant est l'un des plus célèbres de cet opéra.

<https://www.youtube.com/watch?v=23duviZWub0>

Version : Manuela Uhl à Liège en 2011.



3/ Chœurs des marins norvégiens, CD2 n°8 et chœurs de l'équipage du Hollandais, CD2 n°9, acte III, scène 1

Dans l'acte I, les marins norvégiens avaient hâte de retrouver les jeunes filles au port ; dans l'acte II, c'étaient les jeunes filles qui espéraient le retour des marins ; dans l'acte III, voici enfin venu le temps des retrouvailles, mais elles ne se pas sent pas comme prévu !⁹

Les jeunes filles espéraient un meilleur accueil. Comme les marins ne semblent pas s'occuper d'elles, elles se tournent vers le navire du Hollandais, qui semble désert. Les moqueries autrefois dirigées vers Senta s'exercent cette fois sur les jeunes filles et les marins du vaisseau fantôme.

Cet air dure plus de 10 minutes. Écoutons la célèbre introduction orchestrale, reprise ensuite par le chœur et déjà entendue dans l'ouverture.

http://www.deezer.com/track/68475466?utm_source=deezer&utm_content=track-68475466&utm_term=18227312_1487780529&utm_medium=web



MATROSEN DES NORWEGERS

*Steuermann, lass'die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ha!
Hisst die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her!
Fürchten weder Wind noch bösen Strand,*

*wollen heute mal recht lustig sein!
Jeder hat sein Mädels auf dem Land,
herrlichen Tabak und guten Brantwein.
Hussassahe!
Klipp'und Sturm drauss-
Jollohohe!
Lachen wir auss!
Hussassahe!
Segel ein! Anker fest!
Klipp'und Sturm lachen wir aus!*

*Steuermann, lass'die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ha!
Steuermann, her! Trink'mit uns!
Ho! He! Je! Ha!
Klipp'und Sturm, he!
Sind vorbei, he!
Hussahe! Hallohe!
Hussahe Steuermann! Ho!
Her, komm'und trink'mit uns!*

LES MATELOTS NORVEGIENS

*Pilote, quitte ton poste!
Pilote, viens vers nous!
Ho, hé, ié, ha!
Hissez les voiles, assurez l'ancre!
Pilote, viens!
Nous ne craignons ni le vent, ni les côtes
dangereuses,
Nous voulons nous amuser aujourd'hui.
Chacun a une fille à terre,
Du bon tabac, d'excellente eau-de-vie.
Houssassahé!
Les écueils et la tempête au large...
lollohohé!
Nous nous en moquons!
Houssassahé!
Ramenez les voiles! Assurez l'ancre!
Nous nous moquons des écueils et de la
tempête!*

*Pilote, quitte ton poste!
Pilote, viens vers nous!
Ho, hé, ié, ha!
Pilote, viens, bois avec nous!
Ho, hé, ié, ha!
Les écueils et la tempête hé!
Sont bien loin hé!
Houssahé! Hallohé!
Houssahé pilote! ho!
Allons, viens et bois avec nous!*

La tonalité de do majeur annonce un moment joyeux et léger. La danse à deux temps est caractérisée par des accents réguliers. On imagine les marins marteler les temps de leurs sabots ! Nous sommes ici dans le registre folklorique, cher à Wagner, qui évoque le bonheur des gens simples. La musique est elle aussi claire, facile à comprendre et à mémoriser puisque les répétitions sont nombreuses. L'orchestre est au complet et les timbales ont perdu leur caractère inquiétant. Seuls subsistent quelques petits chromatismes. Le chœur se compose de quatre voix : ténors 1 et 2 ; basses 1 et 2 chantant en homorythmie la plupart du temps et même souvent à l'unisson. Enfin, les nuances *forte* et *fortissimo* accentuent cette évidence : les marins dansent et boivent pour fêter leur retour.

Le chœur des jeunes filles (sopranos 1, 2, 3 et 4) intervient et répond aux moqueries des marins dans une ambiance de chamaillerie qui va s'assombrir progressivement ; elles les contraignent à quitter la scène. Le retour de la chanson des marins à 9'48 laisse percevoir une menace qui s'affirme progressivement : on entend les premières notes du thème du Hollandais aux cors et les tremolos s'installent aux cordes.

⁹ La symétrie est respectée et fait écho au début consacré au Hollandais, à l'acte central à Senta puis à la rencontre ; hommes et femmes d'abord séparés puis réunis.



L'irruption soudaine du tam-tam (gong) ne laisse plus aucun doute sur le caractère satanique et fantastique de cet équipage. Le vent souffle (machine à vent) uniquement sur le vaisseau fantôme et un climat de peur s'installe définitivement, marqué par la tonalité de si mineur lugubre du Hollandais. Wagner développe tous les effets musicaux les plus terrifiants -aujourd'hui largement utilisés au cinéma- : chromatismes, roulement de timbales, accords tendus de 7^{ème} de dominante (0'11 par exemple), retour du thème de la tempête, grands crescendos et decrescendos, premières notes martelées du thème du Hollandais (0'28).

À 0'31, le chœur de l'équipage hollandais (2 voix de ténor et 2 voix de basse) entonne son air, radicalement différent de celui des marins norvégiens. La mesure ternaire à 6/8 évoque plutôt une danse diabolique.

sie - ben Jah - re sind vor-bei! Frei um blon-den Mädchens Hand, blon-des Mädchen sei ihm treu!
Now the seven long years are o'er; *Woo and win a maid-en's hand!* *Maid, be faith-ful e - ver more!*
 che sett an - ni cor-ser già, dau - na bion-daa - ver la man, cer - ca eassiem la fe - del - tà!

sie - ben Jah - re sind vor-bei! Frei um blon-den Mädchens Hand, blon-des Mädchen sei ihm treu!
Now the seven long years are o'er; *Woo and win a maid-en's hand!* *Maid, be faith-ful e - ver more!*
 che sett an - ni cor-ser già, dau - na bion-daa - ver la man, cer - ca eassiem la fe - del - tà!

MANNSCHAFT DES HOLLÄNDERS

Johohoe! Johohoe! Hoe! Hoe! Hoe!

Huissa!

Nach dem Land treibt der Sturm,

Huissa!

Segel ein! Anker los!

Huissa!

In die Bucht laufet ein!

Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land,

sieben Jahre sind vorbei!

Frei um blonden Mädchens Hand!

Blondes Mädchen, sei ihm treu!

Lustig heut, hui!

Bräutigam! Hui!

Sturmwind heult Brautmusik

Ozean tanzt dazu!

Hui! - Horch, er pfeift!

Kapitän, bist wieder da?

Hui! - Segel auf!

Deine Braut, sag, wo sie blieb?

- Hui! Auf, in See!

Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!

Hahaha!

Sause, Sturmwind, heule zu!

Unsren Segeln lässt du Ruh'!

Satan hat sie uns gefeilt,

reissen nicht in Ewigkeit :

Hohohe! nicht in Ewigkeit!

NORWEGISCHEN MATROSEN

Welcher Sang? Ist es Spuk? Wie mich's graut!

Stimmt an - unser Lied! Singer Laut!

Steuermann, lass die Wacht!

Steuermann, jer zu uns!

Ho! He! Je! Ha!

Singet laut! Lauter!

L'EQUIPAGE DU VAISSEAU HOLLANDAIS

Iohohohé! Iohohohé! Hoé, hoé, hoé!

Houissa!

La tempête nous jette vers la terre,

Houissa!

Ramenez les voiles, détachez l'ancre.

Houissa!

Entrez dans la baie

Noir capitaine, descends à terre.

Sept ans sont écoulés!

Demande la main d'une fille blonde!

Blonde enfant, sois-lui fidèle!

Amusons-nous aujourd'hui, houi!

Fiancé houi!

L'ouragan hurle une musique nuptiale...

Et l'océan danse!

Houi! écoute, il siffle!

Capitaine, est-tu revenu?

Houi! Larguez les voiles!

Ta fiancée, dis, où est-elle restée?

Houi! ...Prenons la mer!

Capitaine, capitaine, tu es malchanceux en amour!

Hahaha!

Déferle, ouragan hurle!

Tu ne peux rien contre nos voiles!

Satan les a rendues invulnérables,

Elles ne se déchirent pas, de toute l'éternité.

Hohohé, jamais, de toute l'éternité!

LES MATELOTS NORVEGIENS

Quel est ce chant? S'agit-il de fantômes?

Comme je frissonne!

Entonnez notre chant... Chantez à pleine voix!

Pilote, quitte ton poste!

Pilote, viens vers nous!

Ho! Hé! Ié! Ha!

Chantez fort! Plus fort!

Les Norvégiens, en chœur, veulent ensuite tenter de se faire entendre à l'aide de leur chanson (0'42) : on entend alors une lutte entre les tonalités de si mineur et de do majeur. À 2'08, le thème du Hollandais retentit aux cuivres dans une nuance triple *forte*. Il est répété et sans cesse transposé jusqu'à la fin. On entend de nouveau le thème de l'équipage du vaisseau fantôme et les rires terrifiants des vainqueurs. La tempête peut enfin s'apaiser sur les roulements de timbales et les cordes jouant *pianissimo*.

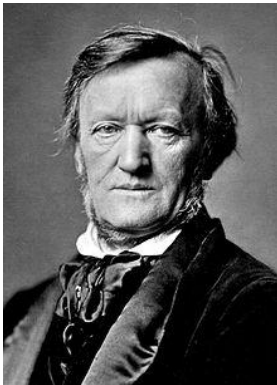
Avec les élèves :

- Il est fort possible que ce soit l'extrait préféré de vos élèves ! L'opposition des deux ambiances est stupéfiante et la puissance musicale, à son comble.
- Là aussi, il est intéressant de visionner quelques extraits vidéo et d'imaginer la mise en scène à l'opéra de Lille.

<https://www.youtube.com/watch?v=kFuDnszGX5g>
<https://www.youtube.com/watch?v=Zdkbbq7ki6s>
<https://www.youtube.com/watch?v=sho2OcR3FiU>



••• Richard Wagner (1813-1883)



Richard Wagner est né à Leipzig le 2 mai 1813. Issue d'une famille cultivée de la bourgeoisie saxonne, il étudie très tôt la musique en autodidacte.

En 1830, une Overture de sa composition est créée au Théâtre de Leipzig et il devient, l'année suivante, étudiant en musique à l'Université de Leipzig. Il suit les cours de composition et de contrepoint avec Christian Theodor Weinlig.

C'est à l'âge de 19 ans qu'il compose *Die Hochzeit* (Les Noces) son premier opéra, qui reste inachevé. En 1833, il se professionnalise et devient chef de chœur à Würzburg. L'année suivante, il compose son opéra *Die Feen* (Les Fées) et devient Directeur musical à Magdebourg. Il compose, en 1835, *Das Liebesverbot* (La Défense d'aimer) qui sera un échec et le contraint à démissionner.

À Königsberg, où il est quelques temps maître de chapelle, il épouse l'actrice Wilhelmine (Minna) Planer en novembre 1836. En 1837, il est nommé chef d'orchestre à Riga, où il écrit le livret et la musique des deux premiers actes de son opéra *Rienzi* avec l'espoir de le faire jouer à Paris où il arrive en septembre 1839. C'est durant ce voyage entre Riga et Paris que germe l'idée du *Vaisseau fantôme* suite à une tempête essuyée au large des côtes norvégiennes.

Malgré le soutien de Meyerbeer, l'Opéra de Paris lui refuse la création de *Rienzi*. Ce séjour lui permet toutefois de faire la connaissance de Liszt ainsi que de Berlioz et son traité d'orchestration.

Les années suivantes sont difficiles pour Wagner, il survit en transcrivant des opéras, et en écrivant des articles et des nouvelles. Fin 1840, il est incarcéré pour dettes. Il vend l'ébauche de son opéra *Der fliegende Holländer* (Le Vaisseau fantôme) au Directeur de l'Opéra de Paris, qui en programme une version du compositeur Pierre-Louis Philippe Dietsch.

Le 7 avril 1842, il s'installe avec son épouse à Dresde où *Rienzi* est programmé. C'est un succès ainsi que pour *Der fliegende Holländer*. Il est nommé maître de chapelle à la Cour en 1843.

Il achève la partition de *Tannhäuser* en avril 1845, et projette le plan des *Maître chanteurs de Nuremberg* et celui de *Lohengrin*. *Tannhäuser* est créé le 19 octobre.

Il participe à l'insurrection de Dresde mais face à l'échec de ce soulèvement populaire, il se réfugie pour 10 ans en Suisse en mai 1849, où il pourra survivre grâce au mécénat d'un homme d'affaires.

Cette période d'exil sera pour lui l'occasion de se concentrer sur la rédaction de ses premiers écrits théoriques. Il associe philosophie et musique, dénonce les conventions de l'opéra de l'époque pour ébaucher le concept d'œuvre d'art totale où poésie et musique ne font qu'un. C'est le début de la réflexion qui aboutira à la création de sa fameuse Tétralogie, inspirée des divers mythes germaniques et slaves. Liszt organise et dirige la création de *Lohengrin* à Weimar le 28 août 1850.

Il voyage beaucoup en Europe durant cette période et fait notamment escale à Paris en 1859. Il y donne trois concerts de ses œuvres (extraits du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser*, de *Tristan et Isolde* et de *Lohengrin*) qui lui procurent une certaine notoriété mais qui sont financièrement des échecs. Sur ordre de l'Empereur, *Tannhäuser* est programmé à l'Opéra de Paris. 164 répétitions sont nécessaires mais l'œuvre est retirée après seulement trois représentations.

La création de *Tannhäuser* à Paris en 1861 sera un nouvel échec retentissant qui lui apportera néanmoins un succès d'estime, notamment auprès de Baudelaire et de Tolstoï.

Parallèlement, les nombreuses relations extraconjugales de Wagner font scandale, notamment avec Cosima von Bülow, épouse d'un grand chef d'orchestre, qui deviendra plus tard sa femme (suite au décès de Minna).

C'est en avril 1871 que Wagner visite la ville de Bayreuth en vue de la création d'un festival unique en son genre, auquel Wagner pense depuis longtemps. Wagner et sa nouvelle épouse s'installent ensuite à Bayreuth. La première pierre du nouveau théâtre est posée le 22 mai 1872 en présence de Guillaume 1^{er}, Empereur d'Allemagne. L'intégralité des œuvres de Wagner seront représentées dans ce théâtre qui aura un immense succès, succès qui se poursuit encore aujourd'hui.

En 1875, Wagner débute les répétitions du Ring et c'est le 13 août 1876, sous la direction de Hans Richter, que les trois cycles du Ring sont donnés.

En 1880, les Wagner s'installent en Italie, où il achève la partition de *Parsifal* en janvier 1882. En mars de la même année, il a une première attaque cardiaque. Il meurt d'une crise cardiaque le 13 février 1883 à Venise. Son corps est transporté à Bayreuth, où il repose dans le caveau du jardin de Wahnfried.

Wagner en 6 dates

- **1839** : Wagner à Paris, rencontre avec Liszt
- **1849** : Révolution à Dresde, Wagner part en exil
- **1851** : « Opéra et Drame »
- **1861** : Cabale à Paris suite à la création de *Tannhäuser*
- **1864** : Louis II de Bavière le prend sous sa protection
- **1872** : Commence la construction du Festspielhaus de Bayreuth

Wagner en 6 œuvres

- **1842** : *Le Vaisseau fantôme* (Der Fliegende Holländer), création à Dresde sous la direction de Wagner
- **1850** : *Lohengrin*, création à Weimar
- **1865** : *Tristan et Isolde*, création à Munich sous la direction de Hans von Bülow
- **1868** : *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, création à Munich
- **1876** : *L'Anneau du Nibelung* (Der Ring des Nibelungen), création à Bayreuth sous la direction de Hans Richter
- **1882** : *Parsifal*, création à Bayreuth

••• L'opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse

"La musique est universelle. Seuls les sots et les formalistes ont inventé les écoles et les systèmes! (...) Il n'y a pas de musique italienne, allemande ou turque, mais il y a une MUSIQUE! Ne m'agacez-pas avec de telles définitions."¹⁰
Giuseppe Verdi

1- Le trio italien : Rossini, Bellini, Donizetti

Ce sont les trois grands représentants de cet âge d'or du **bel canto** (fin XVIIIème-début XIXème). Ils portent le "beau chant" à des sommets vertigineux de virtuosité. La cohérence du livret importe peu, place au chant et au plaisir! L'orchestre double les voix, qui s'expriment en de longues phrases musicales ornées de notes périlleuses.

Chacun de ces compositeurs affiche un respect de la grande tradition, mais tous ont cependant un style personnel :

- **Rossini** (1792-1868) développe un "chant joyeux" dont les mots clés sont légèreté, richesse mélodique, amusement et connivence avec le public. Il mène le genre burlesque à son apogée dans *Le Barbier de Séville* (1816), *L'Italienne à Alger* (1813) et *La Cenerentola* (1817).

- **Bellini** (1801-1835) se dirige vers un chant plus dramatique et très expressif. Son sens de la mélodie dramatique et son lyrisme influenceront Wagner, Chopin ou Massenet. Son chef d'œuvre *Norma* (1831) reste célèbre pour ses grands airs.

- **Donizetti** (1797-1848) s'illustre à la fois dans le genre burlesque avec *L'Élixir d'amour* (1832), très proche de l'esthétique rossinienne, mais aussi dans le drame lyrique avec *Lucia di Lammermoor* (1835).



Rossini, Bellini, Ricci, Mercadante & Donizetti

2- Paris, le grand opéra : Rossini, Meyerbeer, Halévy, Auber, Berlioz

Paris devient dans les années 1820 la capitale de l'opéra. Les compositeurs italiens cités ci-dessus s'y installent : Rossini, notamment avec *Guillaume Tell* (1829) en fixe les nouvelles règles. Traditionnellement, le "grand opéra" est un genre sérieux en cinq actes et entièrement chanté. Il se caractérise par un grand orchestre symphonique, des chœurs à grands effectifs, des airs virtuoses, des ballets et des décors somptueux visant à impressionner le public. Les sujets, souvent historiques, sont teintés d'un romantisme plus ou moins évident, selon les compositeurs.

¹⁰ Cité par Gottfried R. Marschall dans *l'Histoire de la musique*, éditions Bordas, 1982



Meyerbeer

Meyerbeer (1791-1864) est à la croisée de plusieurs écoles, allemande de par ses origines et italienne grâce à ses voyages transalpins. Il écrit des opéras monumentaux tels que *Robert le diable* (1830), *Les Huguenots* (1836) et *Le Prophète* (1836) dans lesquels on retrouve toutes ces influences.

Dans la même lignée, **Halévy** (1799-1862) compose *La Juive* (1835), son plus grand succès, et montre des affinités avec le romantisme de Victor Hugo.

Auber (1782-1871) obtient lui aussi tous les honneurs avec *La muette de Portici* (1828).

Quant à **Berlioz**, il s'inscrit dans ce courant, tout en en rejetant certains principes. Sa musique résolument romantique et française n'accepte aucune subordination au texte. Son œuvre, d'une grande modernité, est restée célèbre pour ses innovations majeures en matière de timbres, de couleurs orchestrales et de mélodies (*Benvenuto Cellini* 1838, *Les Troyens* 1858-1863).



3- Le premier opéra romantique : Beethoven, Spohr, Weber ?

Il n'est jamais aisé de donner la date de naissance d'un courant artistique. La musique est toujours en retard par rapport aux autres arts. La sensibilité romantique, qui naît en Allemagne vers 1770, ne se développera dans la musique qu'au début du XIXème siècle. En matière d'opéras, les trente premières années du XIXème siècle sont encore fortement marquées par le *Singspiel*, qui laisse la part belle au texte parlé. La transition vers le grand opéra romantique s'amorcera quelques années plus tard.

Le *Fidelio* (1804) de **Beethoven** (1770-1827) manifeste davantage un idéal révolutionnaire que romantique. L'écriture reste profondément classique, mais cet opéra (le seul que Beethoven compose) possède, en filigrane, les idées de délivrance et de rédemption qui deviendront récurrentes par la suite.

Spohr (1784-1859) compose dix opéras dans lesquels il utilise déjà les chromatismes et altérations qui seront déterminants chez Wagner. Dans *Faust* (1813-1816), il présente une scène de la nuit et un sujet tout à fait romantique. La musique est encore influencée par l'opéra italien.

Weber (1786-1826) compose en 1821 *Der Freischütz* qui - malgré son lien encore fort avec le *Singspiel* - pourrait bien être considéré comme le premier opéra romantique avec la fameuse scène de la Gorge au loup dans laquelle le diable est invité.



Dessin de la Gorge aux loups (1822, Weimar)

4- L'opposition des deux génies : Verdi et Wagner

Tous deux ont fortement marqué l'opéra romantique, chacun avec ses fervents admirateurs et ses détracteurs. Leurs destins restent assez semblables. Ils sont nés en 1813, ont connu leur premier succès en 1842 avec *Nabucco* pour Verdi (1813-1901) et *Rienzi* pour Wagner (1813-1883). La gloire sera plus tardive chez le compositeur allemand qui traversera (comme Verdi) une période difficile.

Leur engagement politique est aussi notable, chez l'un comme chez l'autre. Musicalement, tous les deux travaillent à une forme de développement structurel : Wagner renonce aux airs séparés et Verdi écrit, quant à lui, des scènes de plus en plus longues, reliées entre elles par des transitions. Wagner, qui a tant écrit sur l'opéra, ne dira pas un mot sur son rival ! Il le méprisait de son silence ; Verdi représentait pour lui le symbole de la décadence et du divertissement superficiel. Verdi, quant à lui, ne manqua pas de souligner l'audace de Wagner, notamment dans son ouverture de *Tannhäuser*, mais critiqua sa lenteur et l'ennui qui découlait de l'écoute de ses œuvres !

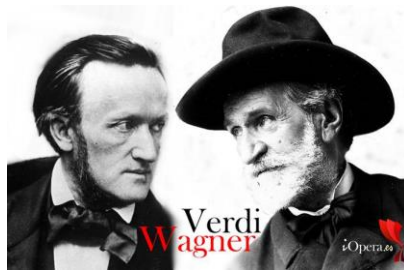
On trouve chez **Verdi** les influences italiennes héritées du passé, associées à une vision tout à fait nouvelle de la musique. Avec *Nabucco* et *Aida* (1871), il insuffle un élan patriotique qui rassemble le peuple en une nation grâce à ses chœurs mémorables.

Associer la tradition de l'opéra italien à l'esthétique romantique lui permet d'aborder tous les genres. La mort est toutefois très présente dans ses opéras, citons *Macbeth* (1847) et *Otello* (1887). Il critique également la bourgeoisie dans *La Traviata* (1853).

Parmi ses œuvres les plus populaires, on trouve aussi *Le Trouvère* (1853), *Rigoletto* (1851), et son dernier opéra, *Falstaff* (1893), qui renoue avec une forme d'opéra plus burlesque. Il effectue ainsi la synthèse de l'opéra italien.

Chez **Wagner**, le langage musical et le sens dramatique sont au cœur de ses recherches compositionnelles. Il élargit la palette orchestrale en introduisant des instruments peu courants à l'époque. L'utilisation des *Leitmotive* se généralise et devient sa marque de fabrique, ils structurent ses œuvres et en assurent la cohérence. Du point de vue harmonique, il généralise l'emploi du chromatisme et met ainsi à l'épreuve le système tonal.

Les thèmes de la mort, de la malédiction, de la rédemption deviennent récurrents, ils apparaissent dans *Le Vaisseau fantôme* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848), *Tristan et Isolde* (1859), le *Ring des Nibelungen* (1876) et *Parsifal* (1882).



5- Drame lyrique, le romantisme des états d'âme et des sentiments : Gounod, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, les véristes.

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, l'opéra romantique exploite davantage la psychologie des personnages et l'expression des sentiments au détriment des grands chœurs, des ballets et du décorum. Peu à peu, on abandonne les sujets historiques pour des histoires plus réalistes et des scènes quotidiennes. *La Traviata* de Verdi marque un tournant et, en France notamment, une nouvelle esthétique se développe.



Gounod (1818-1893) ouvre la voie avec *Faust* en 1859 et révèle son talent dans *Roméo et Juliette* (1867) et *Mireille* (1864) à l'univers plus intime et déjà annonciateur d'un impressionnisme naissant.

Le style hétéroclite de **Massenet** (1842-1912) témoigne des nombreuses influences de Meyerbeer, de Verdi et de Wagner, avec l'utilisation de nombreux *Leitmotive* dans *Werther* (1892) notamment. Massenet travaille également à un approfondissement psychologique de ses personnages féminins, notamment dans *Manon* (1884) et *Thaïs* (1894).

Parmi les autres grands compositeurs figurent **Delibes** (1836-1891) avec *Lakmé* (1883) et Saint-Saëns (1835-1921) avec *Samson et Dalila* (1877).

Parmi les successeurs de Gounod, **Bizet** (1838-1875) s'inscrit dans un courant réaliste où priment l'observation du quotidien, le goût pour le fait divers et la peinture des émotions exacerbées, notamment dans son chef-d'œuvre *Carmen* (1875).



En Italie, ce sont **Mascagni** (1863-1945) avec *Cavalleria Rusticana* qui relate la vie de la vendetta sicilienne et **Leoncavallo** (1858-1919), dans *Paillasse* (1892) un drame de la jalousie.

Quant à **Puccini** (1858-1924), il porte l'art des émotions à des sommets et s'illustre par son génie de l'écriture orchestrale et mélodique. Nous citerons ces trois plus grandes œuvres : *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) et *Madama Butterfly* (1904).

6- Vers les identités nationales : Smetana, Dvořák, Glinka, Borodine, Moussorgsky, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski.

L'histoire de l'opéra est étroitement liée au développement des nationalismes européens (en France, en Italie et en Allemagne). C'est également le cas dans d'autres pays, avec ce que l'on a appelé « les écoles nationales » qu'elles soient ibériques, scandinaves ou slaves, et qui prennent leur essor dans cette deuxième moitié de siècle.

Parmi les compositeurs les plus représentés : **Smetana** (1824-1884) est l'initiateur de la musique nationale tchèque. En plus de ses influences romantiques allemandes, il intègre à son langage des éléments du folklore populaire (dances, mélodies traditionnelles...). Son opéra le plus remarquable est *La Fiancée vendue* (1866). Son successeur **Dvořák** (1841-1904), à la fin du siècle, puisera également ses sujets dans les mêmes sources.

L'âme russe caractérisée par ses envolées lyriques, ses thèmes populaires emprunts de nostalgie et son sens dramatique se développe grâce à **Glinka** (1804-1857), chef de file de cette école avec *Ivan Soussanine* ou *La Vie pour le Tsar* (1836).

Parmi les autres compositeurs talentueux de cette génération figurent **Borodine** (1833-1887) avec le *Prince Igor* (1872) ; **Moussorgsky** (1839-1881) avec *Boris Godounov* (1872) dans lequel il développe un style récitatif et mélodique propre à la langue russe ; **Rimski-Korsakov** (1844-1908) avec ses vingt opéras et enfin **Tchaïkovski** (1840-1893) célèbre pour *Eugène Onéguine* (1875) et *La Dame de pique* (1890), tous deux inspirés de Pouchkine.



••• *Le Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Eivind Gullberg Jensen**
Mise en scène **Alex Ollé / La Fura dels Baus**
Assistante à la mise en scène **Sandra Poccaschi**
Décors **Alfons Flores**
Costumes **Josep Abril**
Lumières **Urs Schönebaum**
Vidéo **Franç Aleu**
Chef de chant **Nicolas Chesneau**
Chef de chœur **Yves Parmentier**

Avec :



Simon Neal
Le Hollandais



Patrick Bolleire
Daland



Elisabet Strid
Senta



David Butt Philip
Erik



Deborah Humble
Mary



Yu Shao
Le Pilote

—
L'Orchestre national de Lille
Le Chœur de l'Opéra de Lille

• • • Notes sur la mise en scène



Après les récentes expériences contemporaines d'*Erwartung* de Schoenberg et du *Prigioniero* de Dallapiccola – opéras donnés en mars 2013 – je reviens [...] avec la mission, toujours difficile, de mettre en scène mon deuxième Wagner. Il ne s'agit pas cette fois d'un Wagner d'une certaine maturité – comme l'était en 2011 *Tristan et Isolde* – mais d'un Wagner encore jeune, d'à peine 30 ans. Cependant, *Le Vaisseau fantôme* (1843) compte déjà parmi les œuvres accomplies du compositeur, comme l'un de ses premiers chefs-d'œuvre. Et Wagner sera toujours Wagner, un créateur controversé, un idéologue radical, un révolutionnaire de l'esthétique.

J'entends par là, qu'au moment de revisiter dans une vision contemporaine un opéra comme *Le Vaisseau fantôme*, il est essentiel de ne pas se laisser emporter par la première intuition créatrice et de s'efforcer de découvrir, avant tout, sa pulsion profonde, son rythme conceptuel. En d'autres termes, il est nécessaire de s'écarter le moins possible des questions fondamentales qui l'ont motivé et qui se réfèrent toujours au fond plutôt qu'à la forme. C'est pour cette raison que, dès le début, il me semble important de souligner à quel point le monde contemporain est éloigné du système de croyances, profondément romantique, avec lequel Wagner a conçu cette pièce.

Pour Wagner, l'amour, la mort, l'éternité, la malédiction, la pureté, la passion, la terreur, étaient des concepts qui encourageaient la recherche de l'autre côté de la raison. La mer elle-même était une puissante métaphore de la limite ultime imposée à l'être humain. La mer représentait l'infini, la transcendance, une perspective métaphysique de la mort. En pleine tempête, quand le ciel et la mer se fondent et se confondent à l'horizon avec la terre, la possibilité que « l'autre » interfère avec « le réel » s'ouvrait alors. C'est ainsi que surgissait la possibilité d'une rencontre entre tous les personnages – réels ou fantasmagoriques – de cet opéra.

L'amour, la mort, l'éternité, la malédiction, la pureté, la passion, l'horreur... sont tous des concepts et des émotions qui ont de nos jours changé de texture. Il est à nouveau nécessaire de les examiner pour les rendre réels, possibles (comme à l'époque de Wagner, quand la possibilité de la tragédie d'un naufrage au milieu d'une tempête n'était pas rare). Et il est également nécessaire de préserver le sentiment romantique de l'absolu tel que Wagner le percevait dans la mer. En tout état de cause, nous partons de la certitude que pour le système de croyances du romantisme, l'opéra de Wagner a été tout à la fois tissé de fils de fantaisie et de réalité qui le rendaient absolument plausible.

Au moment d'aborder le travail de création de la mise en scène du *Vaisseau fantôme*, nous avons dû, avec le scénographe et le costumier, répondre mille fois aux questions suivantes : une telle histoire pourrait-elle arriver de nos jours ? Où ? Avec quels individus ? Peut-on encore croire à cette émanation des enfers ? Dans quel endroit un père est-il capable de vendre sa fille pour de l'argent ? Dans quel endroit la vie a si peu de valeur que la mort, en comparaison, n'est pas nécessairement un mauvais choix ? C'est au cours de la recherche de réponses possibles qu'est soudainement apparu le port de Chittagong, un des endroits les plus pollués du monde, connu sous le nom de *l'Enfer sur Terre*, en raison du formidable cimetière marin où de grands navires marchands sont démolis dans des endroits pratiquement désertiques face à l'immensité de l'horizon.

C'est ainsi, avec l'intention de préserver les valeurs originelles, qu'a pris forme notre relecture de la légende recréée par Wagner. Un *Vaisseau fantôme* où la mer, métaphore centrale, s'est asséchée. *Le Vaisseau fantôme* est maintenant ce bateau échoué dans un désert de surréalisme industriel. Un groupe d'hommes et de femmes, presque une tribu ancestrale, à mi-chemin entre des pirates et des esclaves de la démolition des navires marchands, est déjà à l'œuvre.

Ce qui émerge des entrailles du navire, son équipage, son capitaine, sont désormais les fantômes mêmes des opérateurs qui le détruisent. Ce sont leurs désirs, leurs ambitions, leur soif de pouvoir, de richesse, de liberté, leurs propres peurs, telle une émanation des déchets polluants des aspirations d'une société aux confins de l'enfer.

Les spectres du *Vaisseau fantôme* s'échappent des cales et imprègnent tout.

Ils représentent l'âme de la société capitaliste échouée sur les récifs du XXIème siècle. C'est « l'autre » de notre société, un regard sur l'autre côté du miroir de l'Occident.

Àlex Ollé
Septembre 2014



• • • Repères biographiques



Eivind Gullberg Jensen

Les projets marquants du chef Eivind Gullberg Jensen lors de cette dernière saison incluent de nombreux concerts avec plusieurs orchestres allemands, dont le NDR Radiophilharmonie d'Hanovre, où il a été Directeur musical pendant cinq ans, des représentations de *Carmina Burana* avec le Liverpool Philharmonic Orchestra, le RTÉ Symphony Orchestra et le Ulster Orchestra (Irlande). Il a dirigé la nouvelle production du *Rake's Progress* (Stravinsky) avec le Finnish National Opera, *Tosca* ainsi qu'une série de concerts au Japon.

Précédemment, Eivind Gullberg Jensen a dirigé les plus grands orchestres européens : Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, les orchestres d'Oslo et du Royal Stockholm Philharmonic, le Radio Philharmonic des Pays-Bas (Concertgebouw d'Amsterdam), l'Orchestre de Paris, le WDR Sinfonieorchester Köln et le Tonhalle-Orchester de Zürich.

À l'opéra, son répertoire inclut la direction de *Rusalka* (Teatro dell'Opera di Roma, Opernhaus Zürich et Norwegian National Opera), *Jenůfa* (English National Opera), le double programme *Il tabarro* et *Djamileh* (dans la mise en scène de David Pountney et Christopher Alden) à Lyon, *Le Corsaire* (Opernhaus Zürich), *Fidelio* avec le Mahler Chamber Orchestra, le Bayerische Staatsoper et au Festspielhaus Baden-Baden, *Eugène Onéguine* et *La Bohème* (dans une mise en scène de Stefan Herheim) au Norwegian National Opera.

En 2016-2017, Eivind Gullberg Jensen retourne diriger le Philharmonia Orchestra, le Hamburger Symphoniker et l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, et il dirigera pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de la Fenice, le Royal Scottish National Orchestra, l'Orchestra Sinfónica de las Islas Baleares et le Darmstadt Staatsorchester. Il fait ses débuts cette saison à Lille avec *Le Vaisseau Fantôme*, ainsi qu'au Wiener Staatsoper dans *Tosca*.



Àlex Ollé

Le metteur en scène catalan Àlex Ollé, l'un des six membres de la troupe *La Fura dels Baus*, débute sa carrière aux côtés du metteur en scène Carlus Padrissa avec les productions de *Atlántida* (Grenade), *Le Martyre de Saint Sébastien* (Opéra de Rome), *La Flûte enchantée* (Opéra de Paris et Teatro Real Madrid), *Don Quijote en Barcelona* (Liceu, Barcelone) et *La Damnation de Faust* (Festival de Salzbourg). Il co-signe d'autres productions avec Carlus Padrissa, notamment *Duke Bluebeard's Castle/The Diary of One Who Disappeared* (Paris, Barcelone, Tokyo, Kobe), *Grandeur et décadence de la ville de Mahoganny* (Opéra de Kurt

Weill, Teatro Real Madrid) et *Aida* (Vérone).

Il travaille avec Valentina Carrasco, également membre de *La Fura dels Baus* depuis 2000 : *Le Grand Macabre* (English National Opera, Liceu de Barcelone, La Monnaie de Bruxelles, Opéra de Rome). Il met en scène *Il Trovatore* (Dutch National Opera et Opéra de Paris), *Quartett* de Francesconi (La Scala de Milan et le Vienna Festwochen), *Tristan et Isolde*, *Erwartung* de Schoenberg et *Il Prigioniero* de Dallapiccola, ainsi que *Le Vaisseau fantôme* (Co-production de l'Opéra de Lyon, l'Opéra de Lille, l'Opéra de Bergen en Norvège et l'Opera Australia), *Un ballo in maschera* (Opera Australia, Helpmann Award, La Monnaie de Bruxelles, les Opéras de Buenos Aires et Oslo), *Madame Butterfly* (Handa Opera, Opéra de Rome), *Faust* (Dutch National Opera et Madrid) et *Pelléas et Mélisande* (Dresde).

Au théâtre, il signe les mises en scène de *F@ust 3.0* et *XXX* avec Carlus Padrissa, une adaptation de *La Métamorphose* de Kafka, une pièce autour de *Boris Godounov* de *Premier amour* de Beckett dans le cadre du Festival international Tchekhov à Moscou et du Grec Theatre Festival de Barcelone. Il collabore à la scénographie de la Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992, et réalise de nombreuses spectacles de grande envergure. Il co-réalise le film *Fausto 5.0* (2001), qui remporte de nombreux prix.

• • • Éléments bibliographiques et autres ressources

Livres

L'essentiel :

Le Vaisseau fantôme, Avant-scène n°30, 2010.

Les grands classiques, parfois ardu !

Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Gallimard, Paris, 1979.

Carl Dahlhaus, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, Pierre Mardaga, Liège, 1994.

Thomas Mann, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Fayard, Paris, 1975.

Les biographies

Xavier Lacavalerie, *Richard Wagner*, Actes Sud, Arles, 2006.

Marcel Schneider, *Wagner*, Coll. Solfège, Seuil, Paris, 1960.

Jacques de Decker, *Wagner*, Folio biographie, Paris, 2010.

Les guides, très pratiques !

Dictionnaire encyclopédique Wagner, Actes Sud, Cité de la musique, Arles, 2010.

Michel Pazdro, *Guide des opéras de Wagner*, Fayard, Paris, 1988.

Pour aller plus loin...

Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle*, Fayard, Paris, 1981.

Christian Merlin, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne. Contribution à une étude des opéras de Richard Wagner*. Peter Lang, Berne, 2011.

Timothée Picard, *L'Art total : Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

Pour finir : de Wagner lui-même !

Richard Wagner, *Ma vie* (trad. fr, édition récente), Folio classique, Paris, 2013.

CD

Version de référence pour ce dossier :

Richard Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, dirigé par Antal Dorati :

Avec George London, Leonie Rysanek, Giorgio Tozzi, Karl Liebl, Rosalind Elias, Richard Lewis & l'Orchestre de Covent Garden (1960).

Vidéos

<https://www.youtube.com/watch?v=LJLR9FvxgKE>

ou

<https://www.youtube.com/watch?v=SN-n886rtul>

ou

<https://www.youtube.com/watch?v=QVgS03XLWwE>

••• La voix à l'Opéra

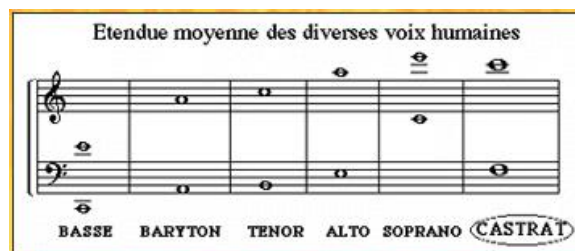
Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple). À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave									+ aigu
[femme]				Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano			
[homme]	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor/Haute-contre					

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liées à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

••• L'Opéra de Lille

Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulatoires, ...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveau ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

La façade



Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques. Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, en vironnée de serpents et d'éclairs.

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XXe siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

La Grande Salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole. Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).



Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec

des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

Le Grand Foyer

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Amand Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.

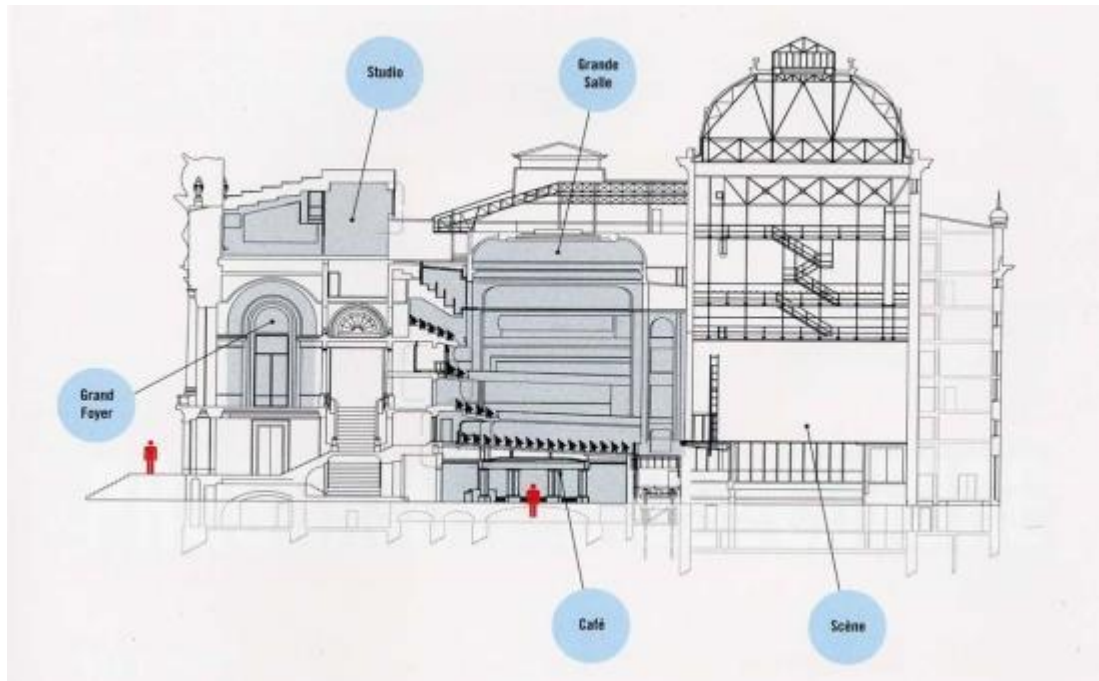
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure. Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle salle de répétition. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

••• L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

CÔTÉ SALLE (dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs ...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « *le paradis* » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « *le poulailler* » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi baignoires)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *régie* (située en 2^{ème} galerie)

CÔTÉ SCÈNE (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou *le plateau* (espace de jeu des artistes)
(*le lointain* - l'*avant-scène* ou *face // Jardin - Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.